Vertientes de la Contemporaneidad

Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana



Elena Altuna - Betina Campuzano (compiladoras)

EDITORIAL Caligrafías

Altuna, Elena
Vertientes de la contemporaneidad : géneros híbridos y nuevas subjetividades / Elena Altuna ; Betina Campuzano ; compilado por Betina Campuzano ; Elena Altuna. - 1a ed . - Quilmes : Caligrafías, 2016.
CD-ROM, EPUB

ISBN 978-987-28035-3-7

1. Literatura Latinoamericana. I. Campuzano, Betina II. Campuzano, Betina, comp. III. Altuna, Elena, comp. IV. Título.
CDD 860

Titulo: "Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana "

Compiladores: Elena Altuna y Betina Campuzano
Corrección de textos: Verónica Gutiérrez

Primera edición digital en: CD - ROM
Tiradas: 300 CD-ROM
Caligrafías, noviembre de 2016
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Colección "Nuestra América en su crítica", volumen 1
Arte de tapa: Fernando Qüerio
Diseño y diagramación: Manuel Páez, DG, UNLP, para Editorial Caligrafías

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2016, de los autores de la introducción, notas y artículos.
© 2016, Caligrafías.

DEL FEMINISMO A LO *QUEER* EN LA CUENTÍSTICA ECUATORIANA RECIENTE

Beatriz Elisa Moyano
Proyecto 1913 CIUNSa.
Universidad Nacional de Salta

Reflexiones preliminares

Al examinar textos actuales, cuestionadores de las diferencias taxativas que afectan los géneros tradicionales y ver que todavía en ellos es fuerte el peso de las identidades genéricas estereotipadas y fundadas en dualismos irreconciliables, fue necesario retroceder en el tiempo a fin de entender, en proceso, la paulatina reformulación de los roles inamovibles y los lugares fijos, construidos socialmente para los géneros. Fueron analizadas entonces (Moyano 2011b), varias novelas hispanoamericanas del siglo XX para visualizar a través de ellas los momentos de inflexión. Recorreremos en los próximos párrafos ese trabajo en el que fue revisada *La serpiente de oro* (1995) [1935] de Ciro Alegría, cuyos personajes responden absolutamente a estereotipos (la madre, la loca, etc.). [1]

[1] El psicoanálisis freudiano ha mostrado que las mujeres con dueño, incluida la madre, el famoso ángel del hogar, han sido objeto de amor tierno; mientras que las de moral dudosa fueron objeto del deseo sexual. Estas estructuras psicológicas individuales en su proyección social son seguramente el origen de los estereotipos femeninos que han recorrido la historia de Occidente desde la Edad Media y la *donna angelicata*, símbolo de la perfección espiritual que puede alcanzarse a través del amor; hasta el Romanticismo y la mujer ángel, con su contraparte la mujer demonio, capaz de perder al hombre en la profundidad de los infiernos.

También fueron estudiadas novelas como *Los ríos profundos* (1998) [1958] de José María Arguedas y *Trenes del sur* (escrita en 1968 pero publicada en 1988) del salteño por adopción Carlos Hugo Aparicio en las que los estereotipos existen (ambos protagonistas están enamorados de rubias de ojos claros), pero comienzan a des-solidificarse al calor de los procesos de transculturación narrativa, de los que ambas novelas son ejemplo. Ejemplificamos esto con la comparación entre las dos versiones de la carta que (por encargo) realiza el protagonista de Arguedas. Recién en la segunda versión, y a partir del recuerdo de la niña indígena, la flor sembrada en la tierra palpable, puede construir una misiva cargada de un suave erotismo, presente en el juego picaflor (mensajero del yo que escribe) / flor. Erotismo imposible para la habitante de lo alto, la rubia de ojos azules que era la verdadera destinataria. Al entretejerse la dicotomía genérica (varón / mujer) con la étnica (blanco / indio), el análisis se complejiza pues en el cruce de las culturas, ¿podemos seguir pensando la cuestión desde los tipos de mujer propios de Occidente?, ¿en la estima por la muchacha indígena, flor arraigada en tierra, está presente la fuerte valoración de la Pachamama andina?

Las novelas basadas en estereotipos (mujeres merecedoras del amor cortés o del deseo carnal) y dicotomías insalvables (varón / mujer; mundo blanco /mundo indígena), que parecen comenzar a deconstruirse hacia mediados del siglo XX, comparten un horizonte semántico: aquel en el que todavía no se había hecho sentir el impacto de los nuevos roles de la mujer en la sociedad, de la crítica feminista y de los estudios de género. No ocurre lo mismo con dos textos narrativos también estudiados en aquella oportunidad (Moyano 2011b), una novela peruana, *Invencible como tu figura* (2005), y una *nouvelle* de autor jujeño, *Al lado de Clara que duerme* (2001), textos cuyos autores son Fernando Rivera[2] y Pablo Baca, en los cuales las antinomias y las figuras estereotipadas son dejadas de lado. En ellos, después de un recorrido por los caracteres de los personajes, vimos cómo la fortaleza de Valentina (que también se quiebra en algún momento) sostiene a Rodrigo Gil Gómez y, aunque parezca contradictorio, la debilidad de Clara se convierte en el vigor del otro personaje masculino, el ingeniero Bernardo

[2] Sobre esta novela se habla largamente, dentro de esta misma publicación, en el capítulo de mi autoría: "La novela andina: entre la melancolía y el carnaval". Podemos agregar que, leída desde la teoría de los géneros, la novela no sólo revaloriza a la mujer por su fortaleza, sino que también otros estereotipos genéricos son demolidos: la madre es mala, la puta es buena, los triángulos amorosos se conforman con una mujer y dos varones, entre otros aspectos dignos de ser tenidos en cuenta.

Ramos. En ambos textos se remueve la inmovilidad, pues se realiza una construcción de personajes femeninos cargados con una fuerza especial al punto de convertirse en sostén y fuerza de las parejas que ambos protagonistas conforman. Se produce una inversión de los estereotipos atinentes a la condición de género y de sus diferencias categóricas, ya que en ambos casos se deconstruye la idea de que sólo el varón es fuerte y la mujer, débil.

A pesar de esto, en otros textos novelescos de autores varones estudiados en otra oportunidad (Moyano 2011a), *Dios lo tenga donde no estorbe* (2003) de Pedro Rivero Mercado y *La gula del picaflor* (2003) de Juan Claudio Lechín Weise, publicados por la misma época que los recién mencionados, se intenta sin éxito este tipo de reformulación. En la primera se construyen personajes estereotipados con una sola excepción. En la segunda, el intento de poner en escena todas las voces, incluida la de una mujer, es sólo la fachada donde se encuentra encubierta la hegemonía del occidente boliviano y del varón, como vimos en otra parte[3]. En estas dos novelas, cuyos autores son bolivianos, entonces, a pesar de los intentos de hacer algo diferente, los géneros están construidos de forma estereotipada a la manera tradicional.

A partir de estos resultados, que muestran avances y retrocesos, y de la lectura de textos escritos por mujeres (Moyano 2010), a fin de constatar si los cambios se producían más o menos en las mismas décadas, pudimos comprobar que, embarcados desde mucho antes en la reformulación que plantean últimamente algunos de sus colegas varones, continúan sin embargo (incluidos los de las últimas décadas) construyendo personajes atrapados en los estereotipos construidos desde la racionalidad patriarcal, junto a los que se liberan de ese lastre, pero viven bajo la presión de la propia culpa o de las convenciones religiosas y sociales, siendo los menos los que viven con alegría su proceso liberador. Para las décadas más tempranas del siglo XX, se leyeron las novelas de la venezolana Teresa de la Parra (fundamentalmente *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1992) [1924]) y los cuentos contenidos en el tomo *Los convidados de agosto* (1995) [1964] de la mexicana Rosario Castellanos. Para las más recientes, la novela *Vetas de la memoria* de María Jesús Barrera (1998). La hipótesis en todos los casos es la siguiente: la construcción de personajes femeninos con identidades estereotipadas junto a la de otros que las deconstruyen en cuentos y novelas escritos por mujeres ¿tendrá que ver con la contradicción –quizá instalada todavía en la sociedad- entre el registro

[3] Idem al comienzo de la nota 2.

de subjetividades que aceptan las nuevas identidades y los nuevos roles y el simultáneo registro de subjetividades que no lo hacen? Cabe aclarar que esta ambivalencia, entendida como la coexistencia de dos sentimientos opuestos en el mismo texto, puede leerse, en varios casos, tanto en el discurso del narrador como en el de los personajes.

En el contexto del giro sexual de los 60 / 70 analizado por López Casanova (2000); de las luchas de las mujeres en general, de las escritoras en particular y de ciertas posiciones deconstructivas de las tareas ancestrales asignadas a los personajes femeninos en sus textos[4], se encuentran los cuentos de la escritora ecuatoriana Jennie Carrasco Molina, incluidos en *La diosa en el espejo* (2000) [1995] y *Cuentos de ceniza* (2006) que serán estudiados en la próxima parte del presente capítulo. Serán analizadas las contradicciones que se dan entre los narradores de los distintos cuentos o en los cambios de persona narrativa en un mismo texto relacionados, a veces, con cierta ambivalencia al interior de los personajes.

En la última parte del capítulo, se hará lo propio con algunos textos tomados de *Fiesta de solitarios* (1999) [1992] de Raúl Vallejo, cuyo contexto será explicitado después. Si el "arte poética" inicial cobra cabal sentido luego, con la lectura de los cuentos, es porque los personajes están atravesados por la ambigüedad, entendida ésta como cierto nivel de indeterminación entre los polos fijos de la heteronormatividad.

Las conquistas del feminismo en los cuentos de Jennie Carrasco Molina

Vamos a centrarnos en ellos, que serán citados sólo con el año y/o el número de página, para observar en detalle el manejo de las voces narrativas y sobre todo el de los personajes estereotipados (construidos desde la racionalidad patriarcal) que coexisten junto a los que viven con culpa sus procesos de liberación de los mandatos, para cerrar con los que lo viven gozosamente.

Personajes cristalizados

Comenzamos por la *soltera embarazada* de amores prohibidos y perseguida por la culpa que la sociedad patriarcal y su vocera, la religión, han sembrado en ella. El cuento se denomina "Y el verbo se hizo carne" (35). Ya desde el título, se hace presente

[4] Además de los ya mencionados, los examinados por Gardarsdóttir (2005).

el discurso religioso, en esa frase alusiva a la llegada del Mesías, cuyo significado cambia totalmente en este contexto. Se van configurando, a través de la voz narrativa única, dos temporalidades: una, la expresada desde el primer párrafo en tiempo *presente*, en la que ángeles acusadores señalan a la mujer grávida con su dedo inquisidor y otra, que se inicia en el segundo, en la que predominan los *pretéritos* y en la que se narra (con alguna frase entrecomillada en primera persona y en presente como "Mis ojos están llenos del universo. Estrellas, soles y lunas caben en mi alma") la vivencia del amor. Ambos tiempos se cruzan permanentemente. Hay un párrafo que comienza con "Ahora ella lucha con sus propios demonios" (40) en el que la condena social, la de los ángeles inquisidores, se vuelve tan propia que el personaje comienza a identificarse con la mujer que, en el Apocalipsis, hizo llenar de ira al dragón. En este contexto, aparece la cita bíblica en pasado "Y estando en cinta clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento" (40). El desenlace, colmado de presagios, se produce en el interior de una iglesia olorosa a incienso y allí

> … las estatuas de los santos la miran acusadoras y ella, sin saber a quién, ofrece allí al hijo que le crece dentro. Al salir es una más de los que, errantes, huyen de los alados jueces. Para siempre la perseguirán con sus sentencias y perseguirán a su hijo, a los hijos de su hijo, por los siglos de los siglos (42).

Si bien hay estereotipos fuertes como el de *la trepadora*, presente en el cuento "Soñar no cuesta nada" (35) o el de *la que se enamora de imágenes creadas en su mente*, a partir de la voz de locutores (85) o cantantes como Caetano (7), me interesa mencionar el caso de la *soltera reprimida* "sombra sin sombra" (45), a quien "nadie había besado" (46), que intenta liberarse llenándose de colores brillantes después de soñar con niños y mariposas y que fracasa "devorada por la niebla" (43), que da título al texto; o el de la *casada soñadora* cuyo deseo de locura es aniquilado por la rutina de su "máquina de coser" (121), presente en el cuento de ese nombre, cuyo inquietante final plantea la probable ruptura de la misma con las palabras: "Algún día logrará ganarle a la máquina" (126). En ambos se habla de la posibilidad (frustrada o futura) de una vida diferente.

Los procesos de liberación y la culpa

En una pequeña reescritura de la novela de Cervantes, un cuento llamado "Dulcinea", la *donna angelicatta* del Quijote, después de esperar largamente el regreso de su amado, sale a buscarlo y lo mata en un acto de liberación extremo. Sin embargo, arrepentida y convertida en "mujer de la triste figura" (18), consulta a una hechicera cuyas pócimas le permitirán volver a contemplarlo. Bañada en lágrimas (producidas quizá por la culpa que la corroe por haberse apartado del lugar establecido) se une a una caravana de fantasmas y logra avistarlo en su lecho de muerte, agonizante pero no muerto (entonces ella no lo ha matado más que para sí), rodeado de parientes y amigos. Pero él no la ve, "empeñado como estaba en guardar la imagen de la hermosa dama de sus sueños" (20), dice el narrador omnisciente. Ante esta visión, Dulcinea quiere escapar, pero "no había ninguna puerta" (20) con lo que se refuerza la dificultad que tienen los personajes de correrse de los lugares establecidos por la tradición, en este caso concreto, para salirse del sitio de la mujer ángel, contraparte de la mujer demonio, capaces de salvar al hombre o de perderlo en los infiernos, respectivamente.

Hay otro par de textos que construyen personajes ambivalentes que se encuentran dentro de esos procesos interiores de liberación de los mandatos propios de la sociedad patriarcal. Aparecen junto a la simultánea o falseada sensación de culpa, y en ellos se reiteran, de alguna manera, los procedimientos que aparecían en "Y el verbo se hizo carne" (35). En uno, "Acúsome padre que hice malas crianzas" (69), se vuelve al discurso religioso, esta vez en primera persona "Mil querubes bellos orlan tu dosel, quiero estar con ellos, virgen llévame…" (71), y a la mezcla de tiempos verbales. En este caso, los párrafos marcados con el uso del *pasado* ("me quedaba dormida mientras él me leía", 71) hablan en primera persona (visión interior de la protagonista) de un amor presente con un artesano muy libre que la protagonista quiere abandonar por el peso de una formación religiosa cuyas secuencias, intercaladas con las que hablan del amor, aparecen en tercera persona (visión exterior del mismo personaje) y en tiempo *presente* ("digiere hostias y catecismo, callada y cabizbaja, manos juntas", 71) como si el peso de esas prédicas tuvieran mayor vigencia (al comienzo) que la relación vivida y actual.

Este juego de los tiempos verbales se rompe a partir de una parte del texto en que hay una mezcla de varios (encontramos hasta un futuro "padre Nicolás, rezaré los cuarenta padrenuestros", 74), cuando el personaje, comienza a percibir su transformación interior.

Entonces, el discurso, que empieza como una descripción de lo que ve en su huída del amado, se acerca al discurrir de la conciencia en la que aparecen -sin separaciones gráficas- voces sociales (la madre, las gordas) que la increpan:

> Los niños, […] sus mejillas partidas y llenas de mocos, mocosa cochina, todavía no sabe limpiarse la nariz y ya anda con enamorado, es mi primo madre, bájese la falda, indecente, qué rechazo hacia todo lo que significara hábitos y cabeza cubierta con ese trapo negro, gordas, de piel grasienta y lisa, desfilando hacia el barranco de la muerte con golpes de pecho, la libido remordida en la sublimación. Me encuentran en la calle y recomiendan castidad, fidelidad, todas esas cosas, no saben que vengo huyendo de vos con tu pelo largo, los sentimientos bullendo y el abrazo que me ofreces (75).

La transformación se produce en un intento de "deshilar nudos que antes me habían parecido imposibles de romper" (76). Y de nuevo, el fluir de la conciencia en el que la narradora en primera persona habla ya con el amado, ya con la madre:

> Vos no tienes horario […] has roto con todo lo que yo intento romper, sí madre, años con la palabra moralidad ahogándome como esos monstruos babosos que aparecen en las películas de ciencia ficción. Y de repente alguien que no la conoce, ni a usted madre, ni las palabras familia feliz, hogar, esposo, estatus, día de la madre (76).

Sorprende encontrar en esa última oración, que queda inconclusa, una ruptura formal que acompaña la impugnación de las palabras con las que la racionalidad patriarcal armó su trampa al "ángel del hogar". Después de ellas, el ciclo liberador se cierra con el abandono del cuarto empapelado de la casa paterna hacia esas manos creadoras de cosas tangibles, cuando el peso de la culpa se vuelve más liviano y la protagonista puede decir: "no hay fantasmas, espérame a las siete en el hotel" (76).

En el otro cuento, "Y se le dio la llave del pozo del abismo" (49), se acentúa el juego con las personas gramaticales para mostrar la ambivalencia.[5] En efecto, al usar la primera del singular, la protagonista narra una experiencia religiosa en una iglesia, al parecer de culto católico, en la que ella va recibiendo prédicas de conversión. Este relato se ve interrumpido, muchas veces en medio de un párrafo, por una voz en tercera persona que habla de "la juana" (otra ruptura formal: el de usar el nombre propio con

[5] Un procedimiento muy similar se encuentra en la novela ya mencionada en la nota 2. Ver el capítulo ahí mencionado.

minúscula). Sin embargo, a poco de leer, nos damos cuenta de que hay un desdoblamiento de personalidad y que "la juana" es nada más que otro yo de aquella que, en primera persona, menciona sus falsificados propósitos de enmienda y, en tercera, nombra su lado más oscuro, el que tiene la llave del abismo y es capaz de seducir al propio cura.

> Los feligreses miran boquiabiertos, atentísimos, cómo me debato entre nardos y absoluciones, con un pie al borde de ser santificada, sensación que no dura mucho y empuja a la juana a la liviandad indiferente de Luzbel que se recupera y empieza a caminar, convencida de que todos los reinos de este mundo están a sus pies (53).
> Y la juana, fijándose en el cura que la invitó a sumarse al grupo parroquial, se declaró experta en la filosofía del vino, bebiendo en cálices benditos y desnudando ángeles, mientras mi madre me lleva en volandas para instalarme junto al órgano y al tarareo de los cánticos de campanario (54).

> Me quedo con los mi mamá me mima entre las páginas de los cuadernos, olvidando los mejore la letra, honre a su padre y a su madre. Y, claro, la juana, sola, irrevocablemente dueña de la llave del pozo del abismo (55).

Vuelven a aparecer en ese desenlace las voces sociales, que han entrado sin comillas a diferencia de la cita bíblica con la que el cuento comienza, "En el principio Dios creó los cielos y la tierra" (51). Entre ellas vuelve a figurar la de la madre.

Es importante aclarar que, si hablamos de un falseado propósito de enmienda, es porque, ante el peso las admoniciones familiares que la sitúan en el lugar del cordero extraviado, ha usado la estrategia de colocarse máscaras, que son como el "velo de aparente recato que cubre apetitos dispuestos a estallar […]" (12) de la protagonista de "Nada de nada" (12), que planea caminar desnuda en un bar sabiendo que merecerá ciertos gritos soeces: "loca" y "puta" (14). Esta condena es evitada por "la juana" con sus máscaras:

> … la juana ha aprendido hasta el arte de la magia: puede sacar de la manga cartas que anuncian su reducción más elemental a la foto de niña churitos, futuro de la patria; máscaras, una pequeña y moribunda para la abuela julia que alista el reclinatorio y me pone a recitar salmos de su misal; la de laboriosa hormiga que carga el planeta sobre sus hombros, para complacer al tío Gabriel que me mira con el dedo en alto desde una estrella lejana (52-53).

Sin embargo, aún con la máscara de niña rulitos puesta, recuerda permanentemente ese otro tipo de vida, mucho más libre, el de la juana, del que está convencida, pero que no le evita las admoniciones permanentes.

Los procesos de liberación gozosa

Hay dos cuentos cuyas protagonistas retornan a la ciudad de la infancia. En "Llovizna a medias" (63), Ana vuelve para reencontrarse en un evento social con sus antiguas condiscípulas. La tía le presta ropas adecuadas ya que ella sólo tiene un pantalón viejo y unas botas. Harta de conversaciones pequeño-burguesas y formalidades, Ana comienza a comer con la mano y luego vacía las bandejas intactas en su cartera para llevarles cosas ricas a sus hijos. "El asombro general se convierte en hostilidad" (67), dice el narrador; pero agrega algo acerca de las intenciones de Ana al hacer aquello: "quiere liberar a todas de ese juego estúpido que es la formalidad" (67). Se saca los zapatos y las medias de nylon y se va a tomar cerveza en un bar con amigos a los que no les importa su viejo atuendo. El desenlace es sorprendente: ella sonríe por su travesura, pero no sabe que ha logrado su propósito: "En el hotel, las amigas suspiran aliviadas y empiezan a llenar sus carteras con todo lo que hay sobre la mesa" (68).

En el otro, "Como un dinosaurio" (42), la protagonista vuelve a trabajar. Un antiguo pretendiente muy avejentado la corteja pero ella "gusta de hombres guapos y jóvenes" (43) y "quiere que el volcán la devore con tal de no volver a verlo" (43). Las erupciones del volcán pueden ser leídas como metáforas del ardor de la pasión y recorren de punta a punta *Cuentos de ceniza*: a Romeria la devoran mientras mira un cartel de Caetano, deseando al cantante, durante una noche en que, cortada la luz, no puede escucharlo y sale a caminar (10- 11); el fuego que vomita el volcán, metáfora de su exhibicionista actuación, hace brillar el cuerpo de la protagonista de "Nada de nada" (12) cuando ella sale desnuda del bar, por dar sólo dos ejemplos. Este juego metafórico fue estudiado en otra oportunidad (Moyano 2012) y podemos entender que el salto al volcán de esta protagonista es entonces una entrega a la pasión amorosa: "El momento de saltar, recuerda al hombre viejo y flaco y hace una cara de asco. Cae en la caldera hirviente, con una gran sonrisa de alivio en el rostro y una entrega total al monte de sus sueños" (46).

Son las dos únicas que cierran el proceso de su liberación con una sonrisa. Tal vez porque, en un caso, la protagonista se estaba liberando sólo de las formalidades y

porque, en el otro, si se entiende el desenlace en forma literal tenemos un suicidio. Pero salvemos la metáfora y digamos que se trata de una liberación sexual.

No hay sonrisa en el caso de la más independiente de todas, Nereida, personaje que se sitúa en las antípodas del estereotipo patriarcal de la mujer angelical, aspirante a ser ama de la casa de un matrimonio feliz y mamá homenajeada cada día de la madre. El cuento comienza con el discurso de un narrador que habla del deseo irresistible de la protagonista, una mujer de veintisiete años, por tener ese día un hombre a su lado; deseo que la lleva a hablar a todos sus conocidos, quienes se declaran ocupados. Confiesa sin culpa en sus reflexiones dichas entre comillas en discurso directo "quiero disfrutar del sexo […] yo no me enamoro de ninguno. Sólo pruebo sus cuerpos […]" (130- 131). Sabe, según el narrador, que, para todos los que se han enterado de su forma de vida, ella es una "puta" pero, cada vez que se lo dicen, repite la definición que, dicha con sus propias palabras en el cuento, le sirve como conjuro "putas son las que tienen como medio de vida el comercio de su cuerpo" (130). Se produce un retroceso al momento en que, tomando ella la palabra, dice que su madre reprimió la satisfacción que le producía en la infancia el roce con su caballito de madera y, más duramente, a partir de saber que los niños del vecindario la sentaban en su falda y que "la obligaba a confesarse todos los días y a arrepentirse de tan pecaminosos actos. A ella que lo único que hizo fue descubrir, inocente, la satisfacción de sentir su cuerpo" (131).

Para conjurar ese pasado, sólo ha deseado tener un trabajo para sostenerse a sí misma y un departamento para decorarlo acogedoramente a fin de que fuera el nido de los amores que ha contabilizado. En el final, cuando está a punto de recibir al amante número ciento cinco, un vendedor de computadoras que le ha declarado su amor y al que quiere hacer quedar, abre la puerta y ve que todos los amantes han venido y que el enamorado, repudiándola, tira al piso el ramo de astromelias. Nada dice el cuento de la reacción de la protagonista; pero es fácil suponer que, habiendo constatado la poca disponibilidad de sus antiguos galanes y estando dispuesta a quedarse con este último, nada feliz la habrá hecho la aparición de aquellos y el repudio de éste.

En resumen, generadora de culpa en general, con una sola excepción dicha en metáforas, la liberación conlleva siempre (como para "Dulcinea" abandonar el sitial de *donna angelicatta*) una gran dificultad (la de salirse de los lugares tradicionalmente alistados para los personajes femeninos en la ficción, para la mujer en la sociedad: el

hogar, el aula, la parroquia) y una gran pena venida ya desde lo individual (la culpa), ya desde lo social (el insulto "puta" o el desdén).

Suspensión de los binarismos en las prácticas y la teoría *queer* en los cuentos de Raúl Vallejo

Si en la primera parte de este capítulo se reconoció cierta des-solidificación de las identidades y de los roles fijos, promovida por el feminismo como movimiento y como teorización, en esta oportunidad vamos a dar una vuelta de tuerca sobre aspectos de las identidades genéricas aún no tenidos en cuenta. En efecto, si los movimientos feministas y los de *gay* y lesbianas han dado origen a teorías y logrado conquistas genéricas importantes hasta la actualidad, que luego han dejado su huella en la literatura, que supo también preverlas o acompañarlas, estas mismas afirmaciones pueden aplicarse al movimiento *queer* de los 90 el cual se encuentra en la base de la teoría, la literatura y el cine *queer*. En todas estas nuevas manifestaciones se considera la multiplicidad y la flexibilidad requeridas por la presencia en nuestras ciudades de bisexuales, travestis, transexuales y, fundamentalmente, transgéneros, ya que entre sus principales objetivos está "desestabilizar el binarismo que impone la heteronormatividad", según lo plantea Ana Rosa Domenella (2011). Según ella los dualismos macho / hembra, varón / mujer; hetero / homosexual, gay / lesbiana representan identidades fijas y esenciales propias de la modernidad que desatienden la multiplicidad requerida por la condición posmoderna. En efecto, la teoría *queer*, cuya principal impulsora es la norteamericana Judith Butler, plantea que no sólo los géneros varón / mujer; gay / lesbiana son constructos socioculturales, sino que también los sexos son algo construido, básicamente porque todos teatralizan, de alguna manera, la heteronormatividad que no abarca ni los matices ni las diferencias. La idea de que los sexos (y no sólo los géneros) son construcciones culturales, que había sido magistralmente expresada en la frase "no se nace mujer se llega a serlo", tomada de *El segundo sexo* (de Simone de Beauvoir 1949), fue estudiada también por la argentina Andrea Ostrov en su libro *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (2004). Ostrov muestra, luego de un recorrido teórico y un fino trabajo crítico con textos de narradoras hispanoamericanas, que el género acaba inscripto en los cuerpos sexuados que no hacen sino padecer una escritura hecha sobre ellos por el mismo sujeto/sujetado, a través de cirugías, tinturas y modelos antinaturales

de ropa o calzado. Y esto lo padecen en la sociedad no sólo los hombres y las mujeres sino también gays, lesbianas y transexuales fijados en la heteronormatividad ya que éstos desean lo que no les fue dado; a lo que se une, en estos últimos casos, el padecimiento por la intolerancia. Sin embargo, en los cuentos que trabajaremos a continuación hay algunos casos de suspensión de esos mandatos y de aceptación de cuerpos ambiguos no fijados por esa norma, atada al binarismo.

Los textos que analizaremos en esta segunda parte pertenecen al libro *Fiesta de solitarios* (1999) [1992] del escritor ecuatoriano Raúl Vallejo, y rastrearemos en ellos, tanto a nivel de la enunciación (con la alternancia del género gramatical al mencionarse a ciertos personajes) como del enunciado (con la aparición de algunos que se conquistan a sí mismos como hembras sin desprenderse de los atributos del macho), además de las huellas de suspensión de los binarismos que se encuentran en la base de las prácticas y la teoría *queer,* el proceso realizado por esos cuerpos que intentan romper con el mandato doblemente coercitivo de inscribir femineidad sobre el "machuchín", como le llama Vallejo, hasta el extremo de vivir gozosamente su ambigüedad. La idea de la doble coerción tiene que ver con el hecho de que si ya es complicado para una hembra verse como la mujer que la sociedad le exige, cuanto más lo será para quien biológicamente es macho. También mostraremos las distintas reacciones de los otros personajes frente a estas transformaciones que van desde la discriminación violenta a la aceptación gozosa.

Si la revista mexicana *Sociológica* en su n° 69 del año 2009, concretamente en un artículo denominado "La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas", firmado por Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto, ubica el origen de la teoría generada en la academia norteamericana en el año 1989, e incorporada paulatinamente en otras; y si consideramos que la primera edición de *Fiesta de solitarios* es de 1992, podemos suponer que la acogida que este libro hace de ciertos personajes susceptibles de ser leídos desde aquella teoría tiene que ver con una escucha atenta a ciertos rumores sociales de lo que se aproxima. O tal vez, con esa propiedad de la literatura de imaginar mundos posibles.

En efecto, el libro se abre con un texto cuyo nombre, "Repti[L]ápiz", está seguido de un subtítulo "(arte poética)". Comienza con las palabras mágicas del cuento maravilloso, aquellas que, además de situarnos en un tiempo indeterminado, nos colocan de inmediato en el terreno de la ficción, aquellas con las que se producía el pacto de lectura

y el lector sabía que se había iniciado la suspensión del discurso referencial para dar paso a uno relacionado con la fantasía: "Había una vez". Si realizamos una interpretación del porqué del uso del sintagma, tenemos que pensar que, en aquel momento, lo que se narraba a continuación no podía visibilizarse como acciones con correlato en la vida real. Acto seguido, el sintagma un/una varón/hembra cuyos adjetivos y sustantivos se encuentran separados por barras nos reenvía, en cambio, a las luchas por atacar el dominio masculino inscripto en el lenguaje en las que se embarcaron las feministas de los 80, cuya presencia en los discursos cotidianos todos/todas, ciudadanos/ciudadanas es todavía audible. Sin embargo, algo del orden de la indeterminación de ese sujeto, que luego atravesará varios otros cuentos, se inscribe en este caso. La estrategia de colocar la barra separando adjetivos, sustantivos y pronombres sigue a lo largo del pequeño texto y también separa dos verbos. La mínima historia narra que Dios regaló un lápiz al dual sujeto y su felicidad fue grande mientras sirvió para "testimoniar/representar" el mundo que "le/la rodeaba" (sic) "a través de las palabras que de los/las mayores hubo aprendido" (15). A partir del crecimiento del mundo, "las palabras se agotaron y ya no sirvieron para decir aquello que los/las varones/hembras sueñan, desean, temen", se necesitaba inventar palabras pero, en ese momento, "el lápiz se había transformado en una serpiente que reptaba enloquecida sobre su (de él/de ella) espalda desnuda". Es necesario rescatar que el narrador omnisciente declara que desde ese momento "ninguna paz sería posible" (16) ¿Por qué las palabras ya no sirven?, ¿quizá las reglas binarias que las normaban cayeron en desuso? ¿A qué crecimiento se hace mención? ¿Hay una alusión a este mundo diverso en que vivimos donde las normas que regían los comportamientos y reglaban los sueños y los deseos han quedado obsoletas? ¿Por qué el lápiz se convierte en serpiente, siendo ésta el símbolo del mal en Occidente? ¿La suspensión de los viejos mandatos es un viraje hacia el mal? Si así fuera, algo del orden de la condena social por las opciones genéricas y sexuales diversas y de la culpa que los sujetos experimentaban ante ella está todavía ahí presente y se escapa, como si el texto tuviera un inconsciente. Sin embargo, el resto del libro parece ofrecer una posibilidad diferente de interpretación ya que el mal, en los cuentos, no viene del que opta por otra identidad de género, sino del intolerante que castiga, convencido de la certeza de la heteronormatividad.

El segundo es "Los paseos alucinados del profesor Reina". La ambigüedad se instala desde el título: un personaje masculino se llama Reina. El citado profesor relata

un evento de su propia vida de solterón a un interlocutor co-presente. Están en un bar, después de que el profesor recibiera una golpiza, y las intervenciones de ambos, a la manera de un texto perteneciente al género dramático, están marcadas con N: o PR: y tienen un margen mayor que el relato de Reina en sí. El cuento mezcla entonces fragmentos narrativos con otros dialogados que, parcialmente y por su disposición en la página, lo acercan al texto teatral[6]. Dice el profesor ya en su relato que, ubicado en la edad madura, su diversión es ir al cine para contemplar a niños y a mancebos y acercárseles, más interesado en contemplar su belleza que en los filmes mismos. A pesar de esto, algún comentario realiza de la película que ha ido a ver la semana anterior y éste constituye un llamado de atención para el lector atento: "esa muchacha es menuda, sensual y, en ocasiones, al menos para mí, proyecta la imagen de un adolescente que no ha definido sus características. Él, en cambio, musculoso y duro, es la presencia del macho que no por anhelante olvida la ternura. Eso es la perfección del arte" (24), le dice a su interlocutor. La perfección para Reina es ese reino de lo ambiguo donde ella es un él, y él está atravesado por una característica recurrentemente atribuida a la mujer, la ternura. La narración de lo ocurrido sobreviene después de este comentario, cuando el profesor confiesa haber acariciado a un pequeño cuyo abuelito había muerto hacía poco, según se lo dijera el niño, y cuyo padre lo había dejado solo en el cine: "pasé mi mano derecha sobre esa piel suave cubierta de una fina pelusa que todavía no se convertía en el bello recio de los hombres" (26). El éxtasis que esta situación le provoca es mencionado también, por lo que su interlocutor le responde con ironía "Así que usted sólo estaba jugando al abuelito" (28) y más adelante, cuando Reina intenta mostrar la inocencia del juego, "Pero, profesor, esto es demasiado complicado para que cualquier padre, que espera hacer de su hijo un hombre, lo entienda" (30). Aparecen en esas palabras retratados los terrores sociales, aquellos que hacen confundir un acto de ternura con un accionar homosexual de la peor bajeza y depravación, verdadera violación del menor, que deja al niño quizás inclinado hacia este tipo de sexualidad. Según una creencia extendida, es el padre el encargado de hacer del niño varón un hombrecito y de reprimir sus tendencias

[6] Se produce entonces un cruce de géneros literarios ya que el texto narrativo, en estos fragmentos, se acerca al texto teatral o al guión. Esto podría ser interpretado desde la siguiente intervención de Cristina Piña en una discusión en la mesa de género en el Congreso Internacional *Orbis Tertius* (2012) en la que ella afirmaba que rara vez un texto plantea rupturas que tengan que ver con los géneros sexuales sin que se produzcan, simultáneamente, rupturas relacionadas con el género literario.

homosexuales. Recordemos que "la represión de la homosexualidad masculina tiene como objetivo la conformación de la hombría y la estabilidad del sistema de los géneros" según afirman Fonseca Hernández y Quintero Soto (50), siguiendo al Freud de *Totem y tabú.* A este freno también se hace referencia en el cuento "La noche por partida doble" cuando el "pirova"[7] está dialogando con un señor mayor que lo ha contratado para conversar y ambos, bajo los efectos del alcohol, comienzan a dialogar imaginariamente, éste con su hijo muerto y aquel con su papá, a quien dice "ogro de los cuentos" (104) por haber reprimido sus tendencias homosexuales.

Ante el relato del profesor Reina, debemos reconocer nuestros propios miedos cuando se cruzan por nuestras mentes los peligros que conllevan las caricias mencionadas ya que el niño se ha dicho a sí mismo (en el diálogo a obscuras con el profesor) hijo de padres separados cuyas actitudes le provocan rechazo, su madre tiene reuniones frecuentes con amigos y su padre lo abandona en los cines para hacer su vida. Para peor, su abuelo ha muerto hace poco. ¿No es él una posible víctima de sujetos aberrantes? El ambiguo profesor ¿es un depravado o sólo un buscador de la belleza, tal como se pinta a sí mismo? Si el primer texto del libro es un "arte poética" que rige para la totalidad de los cuentos, la serpiente (el mal) aquí ¿es ese sutil límite, intacto en el cuento, que puede ser quebrado con un paso al acto? ¿O lo es la violencia ejercida sobre el profesor Reina por el padre del niño?

Otro texto que plantea desde su título la ambigüedad es "Cristina, envuelto por la noche", ya que un nombre de mujer es acompañado por un participio en género masculino. Se trata de un relato en tercera persona (narrador omnisciente) que comienza desde el final para retroceder a instancias anteriores, o bien mezclándolo todo, habla de una persecución; de la charla entre el perseguidor y la perseguida, Cristina (un atisbo inquietante es la presencia en esta secuencia de una navaja en las manos de caballero); de la violencia ejercida sobre ella y del quirófano donde médicos y enfermeras están asombrados y risueños ante su cuerpo. Esta historia, que hemos ordenado cronológicamente, es interrumpida por unos fragmentos en segunda persona, escritos en cursiva y con otro margen, en los que una voz, que parece hablar a Cristina, menciona su transformación incompleta pues conserva una parte que quiso desterrar en algún

[7] Palabra inexistente en los diccionarios consultados, incluidos los de regionalismos, parece que antiguamente piroba en Colombia significaba prostituta y pirobo, hombre que vende su cuerpo.

momento, sin concretarlo, por haber descubierto la riqueza de un cuerpo ambiguo: su órgano masculino. La voz describe las partes que fueron transformadas (cabellos, rostro, senos, caderas) y algunos sufrimientos. Cabe retomar la pregunta por la serpiente, ¿es Cristina, la ambigua perseguida mencionada en el título, quien comete el mal? Ella no, pues alerta al caballero al aceptar tomar con él un café, diciéndole que ojalá no se arrepienta de ese encuentro y escucha, durante la conversación, que ella va a ser aceptada tal como es. Lo comete, con seguridad, el macho asustado en su intolerancia y, ante el híbrido cuerpo de la protagonista, introduce un arma blanca en su vientre.

En el cuento "Te escribiré de París" (¿desde París?, ¿acerca de París?), la ambigüedad a nivel de la enunciación se instala desde la segunda página con la aparición de un personaje secundario llamado Pepe Bruno, de quien el narrador protagonista, Roberto, dice que "era *una loca*" (120) y a quien más adelante habla diciéndole "no te hagas la misteriosa" (122). Sin embargo, en el transcurso de esa misma reunión (primera secuencia) dice de ella que "se puso rojo como una pelota roja" (124) y, describiendo su accionar, "agarró mi cabeza con sus dos manazas y acercándome a él me estampó un beso que no tuve tiempo de entender" (125). A pesar de esos adjetivos y pronombres en género masculino, ya hacia el final, en una reunión posterior (última secuencia), vuelve a dirigirle la palabra, mencionándolo como "Pepita" (148). Si la primera vez se encontraron para recibir noticias del otro personaje protagónico, la ausente Nathalie, recién en este segundo encuentro las recibe al encontrarse con un amigo común, Coldriver. En esta última secuencia, el narrador protagonista vuelve hacia su pasado para narrar una experiencia homosexual adolescente que él había rechazado al cobrar conciencia de lo que estaba comenzando, momento en el que empieza a hacer lo que él había temido para sí: burlarse del otro. Sin embargo, en la secuencia central, él mismo es capaz de narrar su historia de amor con la viajera, un/una muchacho/muchacha que ha transformado su cuerpo también de forma incompleta como Cristina, cuerpo que el protagonista dice haber disfrutado sin los prejuicios que llevaron al casual acompañante de ésta última a aplicar en su vientre una cuchillada. En el segmento del cuento en el que se habla acerca de la relación con Nathalie, también se cuenta la historia de Lorena, un travesti negro que es arrastrado hacia un vehículo por "cuatro jovencitos de pelo corto" (143) y devuelto cuatro días después, golpeado, bajo la amenaza de desaparecer, pues son ellos "los jóvenes que limpiarán de putos y putas a la Mariscal" (143). Junto a la

narración acerca de este violento grupo aparece un segmento de la crónica roja del día siguiente en la que se acaba dando la razón a los brutales e intolerantes mocetones. Los columnistas "moralizantes" fueron mencionados también cuando el narrador informa que el bar de Pepe, lugar al que Nathalie lo lleva la noche en que ellos se conocen, era mentado en el diario como refugio de "*pervertidos"* (120). Ya en la última secuencia habla Pepe de este tipo de moralización: "La intolerancia, Robertico, es padre y madre de todos los crímenes que se cometen en nombre de la moral. Solo (sic) el amor nos hace salvos" (148) Y más adelante, usando el recurso de la ironía, dice: "¿Te acuerdas de Lorena? Los luchadores contra el vicio han regresado" (148), durante la noche en que él mismo va a recibir una serie de puñaladas por parte de un ex amante de Nathalie, Fernando.

Si acerca del bar de Pepe se dice que "los inspectores que llegaban por primera vez abrían los ojos al contemplar rostros, definitivamente enigmáticos que bebían en santa paz" (121), podemos volver a la pregunta sobre la víbora, ¿no es ésta el látigo con que se castigan ciertas tranquilas vidas que no pueden ser comprendidas desde la heteronormatividad? Y ya que repta "enloquecida" (16) sobre la espalda de él/ de ella en el arte poética del libro ¿no sería la metáfora de los puñetazos dados al profesor Reina y de las puñaladas que penetran las carnes de Cristina y Pepe Bruno? La historia de Roberto, alejado después de tanta violencia ya que las cuchilladas de Fernando sobre Pepe, en realidad, iban dirigidas a él, termina con un vagabundeo posterior por el barrio de La Mariscal, durante el cual alcanza a leer un pasacalle con el siguiente mensaje, que lo llena de angustia:

> Comité Pro-defensa de La Mariscal
> NO CONTRAIGAS SIDA
> No levantes prostitutas ni homosexuales
> Se está registrando tu placa –ten cuidado (156).

La amalgama entre el sida y la homosexualidad presente en el cartel puede ser leída desde la idea de que el sida ha terminado siendo la metáfora para "reducir a la homosexualidad dentro de un conjunto patológico de figuraciones que la define como una acción agresiva y contagiosa" (50), según afirman Fonseca Hernández y Quintero Soto, siguiendo a Judith Butler. Por ello, es imprescindible leer el libro de Raúl Vallejo

como una puesta en la escena de la escritura de personajes con identidades genéricas que van mucho más allá de la heteronormatividad, quedando implicada en ese despliegue la posibilidad de reformulación de los esquemas binarios. También deberíamos leerlo como denuncia de la existencia de casos de agresión física o verbal contra las personas poseedoras de una identidad de género diferente y, en ese entonces, no validadas por legislación alguna. Su forma de salir al cruce de la intolerancia ha tenido repercusión en la sociedad (junto a otros antecedentes y otras luchas, por supuesto) ya que la reciente constitución ecuatoriana fija derechos, deberes y oportunidades. "Nadie podrá ser discriminado por razones de etnia, lugar de nacimiento, edad, sexo, identidad de género, identidad cultural, estado civil, idioma, religión, filiación política, pasado judicial, condición socio-económica, condición migratoria, orientación sexual, estado de salud, portar VIH**,** discapacidad, diferencia física; ni por cualquier otra distinción personal o colectiva, temporal o permanentemente, que tenga por objeto o resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos. La ley sancionará toda forma de discriminación...".

Y para concluir digamos que los libros analizados en este capítulo han permitido dejar abiertas dos preguntas relativas a la construcción de las identidades genéricas en literatura, ¿es sólo un mero registro de identidades existentes, inmovilizadas en esquemas binarios y fijadas para cada individuo, en determinados contextos sociales normalmente al nacer?, ¿o implica la posibilidad de poner en la escena de la escritura modalidades identitarias diversas que exigen una puesta al día tendiente a la superación del binarismo?

Bibliografía teórico-crítica

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina.* Barcelona: Anagrama, 2000.

De Beauvoir, Simon. *El segundo sexo.* 1949. Fuente: http://www.quedelibros.com/autor/2638/Beauvoir-Simone-de.html (consultada agosto de 2012).

Domenella, Ana Rosa, "De los estudios de género a la teoría *queer*: un trayecto entre cuerpos sexuados y cuerpos textuales. Una mirada desde la literatura latinoamericana". En: Adriana Sáenz Valadez (coord.). *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del Siglo XX*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011: 29-42.

Gardarsdóttir, Hólmfrídur. El pensamiento feminista y la formación de la identidad.

En: *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin del siglo XX.* Buenos Aires: Corregidor, 2005.

Fonseca Hernández, C. y M. L. Quintero. *"La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas".* En: *Sociológica* 69, 2009: 43-60. Fuente: http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6903.pdf (consultada agosto de 2012).

López Casanova, Martina. "La narración de los cuerpos". En: Elsa Drucaroff, *La narración gana la partida. T. 11 Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000: 183-215.

Moyano, Beatriz Elisa. Seminario "Narrativa hispano-americana del siglo XX y los discursos de (sobre) las mujeres", dictado en la Universidad Nacional de Salta, 2010.

Moyano, Beatriz Elisa. "Aspectos contrahegemónicos y residuales en dos novelas bolivianas del nuevo milenio". Ponencia presentada en las *X Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias sociales*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, 2011a.

Moyano, Beatriz Elisa. "Representaciones de la mujer en *Los ríos profundos* y otras novelas contemporáneas y actuales". Ponencia en el *VI Congreso de Literatura española e hispanoamericana (CELEHIS),* Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011b. Fuente: http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/acercade.htm

Moyano, Beatriz Elisa. "Los *cuentos de ceniza* de Jennie Carrasco Molina ¿crónicas urbanas o metáforas del erotismo?". Ponencia presentada en el *Simposio Erotismos, Cuerpos e Identidades*. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Salta, 2012.

Ostrov, Andrea. *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericana.* Córdoba: Alción, 2008.

Sáenz Valadez, Adriana. *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vinces.* México: Plaza y Valdés Editores, 2011.

Sáenz Valadez, Adriana (coord.). *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del Siglo XX*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.

VV. AA. "Derechos humanos y VIH", en Coalición ecuatoriana P.V.V.S. (S.F.). Fuente: www.coalicionecuatoriana.org/cepvvs.php?c=1281 (consultada agosto de 2012).

Bibliografía literaria

Alegría, Ciro. *La serpiente de oro.* Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Aparicio, Carlos Hugo. *Trenes del sur.* Buenos Aires: Editorial Legasa, 1988.

Arguedas, José María. *Los ríos profundos.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1998.

Baca, Pablo. *Al lado de Clara que duerme.* Jujuy, Fundación Pregón, 2001.

Barrera, María Jesús. *Vetas de la memoria.* México: Plaza y Valdés Editores, 1998.

Castellanos, Rosario. *Los convidados de agosto.* México: Ediciones Era, 1995.

Carrasco Molina, Jennie. *La diosa en el espejo.* Quito: Eskéletra editorial, 2000.

Carrasco Molina, Jennie. *Cuentos de ceniza.* Quito: El Ángel Editor, 2006.

Parra, Teresa de la. *Ifigenia.* Madrid: Grupo Anaya, 1992.

Parra, Teresa de la. *Las memorias de mamá blanca.* México: Dirección General para la Cultura y las Artes, 1989.

Rivera, Fernando. *Invencible como tu figura.* Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, 2005.

Rivero Mercado, Pedro. *Dios lo tenga donde no estorbe*. Santa Cruz de la Sierra: Ed. La hoguera, 2003.

Vallejo, Raúl. *Fiesta de solitarios*. Quito: Libresa, 1999.